

## RESUMO / ABSTRACT

### **NO LIMITE DA PALAVRA – SOBRE *WORSTWARD HO*, DE SAMUEL BECKETT**

A partir do estudo da obra *Worstward Ho* (1983), um dos últimos textos escritos por Samuel Beckett (1906-1989), o artigo pretende investigar as formas que o universo do autor irlandês adquire na busca por sua declarada “literatura da despavbra”. Essa obra é conhecida por ser uma das experiências mais radicais do escritor no campo da prosa.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett; *Worstward Ho*; prosa final beckettiana.

### **IN THE LIMIT OF THE WORD – ABOUT *WORSTWARD HO*, BY SAMUEL BECKETT**

From the studying of *Worstward Ho* (1983), one of the last texts written by Samuel Beckett (1906-1989), this article intends to investigate how the Irish writer’s universe is shaped in order to attain his declared “literature of the unword”. This work is known as one of the writer’s most radical experiences in the field of prose.

**Keywords:** Samuel Beckett; *Worstward Ho*; Beckett’s last prose.



## NO LIMITE DA PALAVRA – SOBRE *WORSTWARD HO*, DE SAMUEL BECKETT

Livia Bueloni Gonçalves

Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP, Universidade de São Paulo, São Paulo

lbueloni@ig.com.br

### O “projeto literário” beckettiano

É impossível não pensar em Samuel Beckett quando as experiências limítrofes ligadas à escritura entram na ordem do dia. Apesar da notoriedade alcançada principalmente através de seu trabalho dramático, é no exercício de sua prosa que encontramos o escritor verdadeiramente comprometido com o propósito de levar a linguagem literária aos extremos e alcançar o que ele mesmo chamou de uma “literatura da despalavra”<sup>1</sup>.

A carta escrita a Axel Kaun é frequentemente citada como uma confissão de Beckett a respeito do caminho que pretendia seguir com sua literatura. É nela que o escritor afirma o desejo de chegar a um tempo no qual “a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada” (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169). Além da constatação de que a linguagem que usamos não é uma ferramenta adequada nem para a comunicação entre os homens nem na busca pelo conhecimento, o que o autor questionava ali era principalmente o que considerava uma defasagem da literatura em relação a outras artes:

---

<sup>1</sup> A expressão aparece na famosa carta do autor a Axel Kaun escrita em 1937. Beckett demonstra ao amigo alemão o desejo de “cavar buracos na linguagem” até chegar ao que estaria por trás dela, ou ao “Nada” (*Apud* ANDRADE, 2001, p. 167).

Ou será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma coisa paralisantemente sagrada na natureza viciosa da palavra que não se encontra nos elementos das outras artes? Há alguma razão pela qual a terrível e arbitraria materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta faz-se necessária. (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p. 169).

Se pensarmos em *Worstward Ho*, podemos ver que Beckett tentou encontrar essa resposta. A tensão à qual o autor submete cada palavra nessa obra evidencia essa tentativa de romper com sua materialidade, criar novas formas possíveis para seu emprego. No entanto, ao contrário da música e da pintura, a palavra sempre trará algum rastro de significação, tornando a tarefa da literatura mais problemática.

O projeto literário beckettiano, esboçado muitos anos antes da escrita de suas obras mais conhecidas, previa um caminho sem volta – “rumo ao pior” –, possível tradução do texto que pretendemos analisar aqui. O pior almejado por esse narrador se liga à tentativa de encontrar uma forma literária capaz de representar o mundo através da ideia da falha, conceito caro ao narrador beckettiano. Tanto a linguagem com a qual os homens se comunicam como os sentidos responsáveis pela apreensão do real são vistos no universo de Beckett como carentes e empobrecidos. Estes temas são recorrentes na prosa final do autor, mais especificamente em sua ficção dos anos 1980, na qual se destacam obras como *Company* (1980), *Mal vu mal dit* (1981) e *Worstward Ho* (1983). No entanto, mesmo em seus textos em prosa anteriores, entre os quais devemos ressaltar a famosa trilogia romanesca do pós-guerra composta por *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951) e *L'Innommable* (1953), já havia a exposição de uma angústia crescente com o ato de narrar, da qual o expoente máximo seria justamente o romance *L'Innommable*. As primeiras linhas desse “romance” – “Onde agora? Quando agora? Quem agora?” (BECKETT, 2009, p. 29) – jogam o leitor no centro de uma narrativa que luta para se construir, mas que só progride através de restos de história abandonados se transformando em um fluxo ininterrupto de palavras na sua parte final. O narrador, em uma perturbação crescente e sem sucesso na tentativa de construir suas histórias, não consegue nem mesmo reconhecer aquelas palavras como sendo suas.

As últimas palavras da obra – “não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185) – tornaram-se uma marca desse narrador beckettiano. Frequentemente citadas pela crítica do autor para exemplificar o impasse do narrador e ao mesmo tempo sua busca contínua por uma forma de

representar o mundo, elas também são válidas para tratarmos de *Worstward Ho*. Esta obra, como veremos logo em seguida, inicia-se com a menção a continuar, seguir em frente, ainda que como missão impossível, diante de uma terra/texto arrasados.

Diferentemente da trilogia do pós-guerra, na qual Beckett explorou ao máximo a narração em primeira pessoa, é importante mencionar que seus últimos textos apresentam uma expressiva mudança narrativa. Para esclarecer essa ideia, é preciso mencionar que a prosa do autor costuma ser vista por seus estudiosos em três momentos principais. As obras mais importantes de sua primeira ficção, como a coletânea de contos *More Pricks than Kicks* (1934) e romances como *Murphy* (1938) e *Watt* (1953), escritos em inglês, fazem parte de uma primeira fase de sua prosa, na qual o escritor escreve em tom paródico e menos sombrio sobre as andanças e desventuras de seus protagonistas. A segunda fase adquire grande importância nos estudos beckettianos, uma vez que marca uma significativa ruptura com as obras anteriores. É o momento em que surgem as novelas escritas em francês – *L'expulsé*, *Le calmant*, *La fin* (1955) e *Premier Amour* (1970) – a trilogia do pós-guerra e os *Textes pour rien* (1955), fragmentos de narrativas publicados conjuntamente com as novelas. Aqui Beckett passa a adotar o francês como língua literária. Sua justificativa mais conhecida para tal mudança seria a de que sentia necessidade de empobrecer seus escritos, trilhar um caminho próprio, longe da tradição de língua inglesa e principalmente da sombra de James Joyce, escritor de quem fora bastante próximo. É famosa a entrevista que Beckett concedeu ao *New York Times* em 1956, na qual ele enfatizava o desejo de trabalhar com a impotência e a ignorância, ao contrário de Joyce, que “tendia para a onisciência e a onipotência enquanto artista<sup>2</sup>. Típico desse período é o homem solitário e errante, narrador e questionador de sua própria história, contada sob o imperativo da dúvida, das falhas de memória e da constatação da falência da linguagem. Tais temas continuarão em evidência em sua última fase. No entanto, a configuração dada à narrativa transforma-se totalmente.

Primeiramente, é notável a transição entre o homem que errava pelo mundo e o que passa a aparecer confinado em espaços fechados. O melhor exemplo desta mudança talvez seja o aparecimento de uma obra como *Le dépeupleur* (1971), na qual se narram as regras que regem a vida de um grupo de pessoas fechadas em um cilindro. O isolamento presente aqui é diferente daquele que buscava o narrador-protagonista das novelas. Em *Le dépeupleur*, ao contrário dessas narrativas anteriores, não há alternativa possível, estando a existência daquele grupo condicionada ao confinamento. A presença dos espaços fechados é apenas uma das vertentes que esta fase final adquire. A mudança principal está, mais uma vez, ligada à maneira que o autor escolheu para narrar seus últimos textos.

---

<sup>2</sup> É possível consultar essa entrevista no livro de Fábio de Souza Andrade sobre o autor. (ANDRADE, 2001, p. 183).

Em sua prosa final, Beckett passa a utilizar um narrador-observador, uma “nova” terceira-pessoa, instância que tenta descrever objetivamente as cenas que vê ou imagina<sup>3</sup>. Neste momento, os bastidores da criação artística, o trabalho da imaginação na mente e o papel do olho que vê e busca as cenas passam a ocupar o centro da ação. Obras como *Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho*, cada uma à sua maneira, trazem esses temas à tona. Refiro-me a essas três obras porque elas costumam receber a denominação de “segunda trilogia beckettiana” e, apesar de a classificação ter vingado, Beckett não gostava da ideia de que esses três textos fossem publicados como uma unidade, na forma de uma trilogia<sup>4</sup>. Ao contrário da trilogia do pós-guerra, na qual é possível traçar um caminho percorrido pela narração em primeira-pessoa de *Molloy* a *L'innommable*, aqui os textos guardam uma independência bem maior. Apesar de suscitarem discussões comuns, principalmente no que diz respeito à forma de retratar o mundo, o universo evocado por cada obra é muito diverso.

É preciso, portanto, fazer uma ressalva em relação à divisão da prosa do autor em três fases. Ela funciona para que tenhamos certas balizas que nos guiem na trajetória seguida por Beckett, obviamente sempre tomando o cuidado de privilegiar a singularidade de cada obra.

Nesta etapa final, por exemplo, textos como *Le dépeupleur* são bem distintos das outras três obras mencionadas, ainda que compartilhe com elas certa semelhança narrativa, no que se refere à forma de observar e tentar transmitir o que se vê. Considerando agora apenas *Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho* podemos dizer que há uma relação maior entre as temáticas da segunda e da última, no sentido de “mal dizer” a linguagem, algo que não ocorre em *Company*, mais focada na dualidade narrativa estabelecida entre a voz que se dirige ao sujeito deitado no escuro e os comentários do narrador sobre a própria situação narrada. As três obras se associam, entretanto, se pensarmos no destaque dado ao trabalho da imaginação, da mente criadora e também pelo jogo acentuado de luz e sombra, além da forte musicalidade dos textos. Por motivos como esses, elas foram reunidas sob a denominação discutida acima, além de também serem os textos mais notáveis produzidos por Beckett nesta última etapa de sua prosa.

<sup>3</sup> O termo “nova terceira pessoa” está sendo usado para diferenciar a narração presente nesta fase final daquela usada pelo autor em suas primeiras obras. O adjetivo “nova” também se refere, neste caso, a um novo uso deste tipo de narração, diferente daquele associado à tradicional narração onisciente em terceira pessoa.

<sup>4</sup> Na introdução escrita para a publicação dessas três obras pela Grove Press, em 1996, Stanley Gontarski, um dos grandes estudiosos da obra de Beckett, comenta o fato. Ele relembra que as primeiras edições desses textos, tanto a americana (Grove Press) como a inglesa (John Calder) saíram com o título de *Three Novels*, seguido pelo nome das três obras. Com o passar do tempo, a crítica passou a se referir aos três textos como “segunda trilogia”, especificação que acabou se tornando convenção (GONTARSKI, 1996).

Em *Company* e *Mal vu mal dit* ainda é possível acompanharmos trechos de uma narrativa, seja nas supostas lembranças do passado do homem deitado no escuro na primeira, seja através do cotidiano da velha solitária em sua cabana na segunda. A tarefa de seguir um “possível enredo” é mais árdua em *Worstward Ho*. O que Beckett expõe logo nas primeiras palavras desta obra é justamente a tentativa de prosseguir na construção de algo. O tema é um velho conhecido da prosa do autor. A diferença está na radicalidade formal com a qual ele volta neste texto. Nesta obra, publicada em 1983, Beckett parece realmente ter confrontado seus objetivos com os limites da escrita – *Try again. Fail again. Fail better. Add? Never* – nestas frases encontramos o cerne de *Worstward Ho*, texto que passamos a analisar agora.

### ***Worstward Ho* – Mente incansável**

De difícil absorção, *Worstward Ho* é a obra que apresenta mais dificuldades ao leitor desavisado. Aquele que segue a trajetória em prosa de Beckett reconhecerá a drasticidade no tratamento dado a velhas questões, como a busca pelo mínimo e a falência da linguagem aliadas à necessidade de seguir adiante, continuar.

O texto se abre com a familiar preposição *on*, referência marcante na prosa de Beckett desde *L'innommable*: “On. Say on. Be said on” (BECKETT, 2006, p. 471). O “seguir em frente” deste começo aponta para mais um esforço do incansável narrador beckettiano, que não se cala nunca. Descrever o que se passa no texto não é uma tarefa fácil. Durante a leitura, acompanhamos a necessidade que o narrador sente de piorar não somente o que diz, mas também as três imagens que surgem inicialmente a ele – um homem de costas, um velho de mãos dadas com uma criança e uma cabeça apoiada em duas mãos.

O título escolhido tanto alude a um romance do século XIX – *Westward Ho* (1855), do romancista inglês Charles Kingsley (1819-1875) – como ao grito dos marinheiros *Land Ho!* – “Terra à vista”<sup>5</sup>. A substituição de *west* por *worst* traduz bem o caminho que a obra vai trilhar – o pior avante, rumo ao pior. O entusiasmo presente nas expressões que inspiraram Beckett pode ser lido ironicamente na escolha deste título. O narrador de *Worstward Ho* se mostra descontente no decorrer da obra, a direção buscada não o satisfaz, sua excitação é gerada pela frustração e não pelo entusiasmo de quem enxerga algo positivo adiante. A terra à vista está arrasada ou em processo de destruição.

---

<sup>5</sup> Além dessas referências, Enoch Brater, um dos estudiosos beckettianos que se detém bastante nesta fase final, também aponta relações do título com algumas citações das peças *King Lear*, *Othello* e *Twelfth Night*, de Shakespeare. Nesta última peça mencionada, por exemplo, a coragem da protagonista Viola “Westward Ho” é ressaltada. Brater ainda menciona uma peça renascentista chamada *Westward Hoe* (1607), de Webster e Dekker. (BRATER, 1994, p. 137).

Essa busca pelo piorar se dá através de uma série de ataques à linguagem, em um movimento intenso pelo “mal dizer”, sempre no sentido de marcar a falha e a insatisfação em relação ao que acabou de ser dito – “Say for be said. Missaid. From now say for be missaid” – diz o segundo parágrafo da obra (BECKETT, 2006, p. 471).

Na tentativa de sempre piorar o que diz – objetivo do texto – o narrador submete as palavras a um verdadeiro colapso. Em diversos momentos, o leitor chega a se perder entrando em uma espécie de vertigem linguística provocada pela repetição de palavras articuladas e rearticuladas ao seu limite e também pela sonoridade encantatória, como neste exemplo: “So leastward on. So long as dim still. Dim undimmed. Or dimmed to dimmer still. To dimmest dim. Leastmost in dimmest dim. Utmost dim. Leastmost in utmost dim. Unworsenable worst” (BECKETT, 2006, p. 480).

O trabalho com o som é uma forte característica tanto da prosa final como das últimas peças escritas por Beckett. *Company* e *Mal vu mal dit* também se utilizam de expedientes como repetição e musicalidade. Peças como *Ohio Improptu* (1982) e *Rockaby* (1982), do mesmo período, já foram vistas por Brater como “apresentações de um poema no palco” (BRATER, 1987, p. 17). Marjorie Perloff também costuma chamar a atenção para a proximidade destes textos finais com a lírica (PERLOFF, 1982).

A exploração de um mesmo vocábulo ao extremo, como ocorre acima com as palavras *dim* e *worst* é frequente na obra. No entanto, essa exploração se dá em chave negativa, já que a intenção é alcançar o mínimo valor da palavra, empobrecê-la, desconstruí-la, propósito antigo do narrador beckettiano. O interessante é que tal intuito acaba por construir um texto extremamente rico musicalmente que, assim como as duas obras anteriores, parece ganhar mais sentido se lido em voz alta<sup>6</sup>.

*Worstward Ho* é o que mais depende dessa oralidade uma vez que sua construção está muito pausada pelo trabalho com o som. O próprio texto solicita a voz através da constante repetição do verbo *to say*: “Say a body, Say yes, Say no, Say only –. Tais trechos tanto incitam o próprio narrador a seguir seu trajeto como o leitor a “dizer” essas palavras.

As dificuldades em se escolher o que dizer também se traduzem nos momentos nos quais o narrador não dá continuidade ao texto, substituindo uma possível palavra por um travessão, como no caso acima. O momento fica em suspenso, a palavra não é encontrada e sim calada. Há também as recorrentes perguntas espalhadas por toda a obra que, como em *Mal vu mal dit*, revelam o caráter incerto do texto, a dúvida constante e a própria aporia narrativa. O uso da exclamação mostra um narrador completamente envolvido com seu objetivo, expressando todo seu esforço no sentido de

---

<sup>6</sup> Brater também comenta que o texto de *Worstward Ho* deveria ser lido em voz alta e nos chama a atenção para a exploração das “texturas sonoras da linguagem”, ponto alto da obra. (BRATER, 1994, p. 139).



piorar o texto: “What room for worse! How almost true they sometimes almost ring! How wanting in inanity!” (BECKETT, 2006, p. 476). A exclamação ausente no título se faz presente nesses momentos nos quais o narrador expressa sua frustração.

O radicalismo formal é inerente ao próprio conteúdo do texto – imagens que também se desconstroem e se transformam diante do narrador. Em *Worstward Ho*, a experiência de desconstrução narrativa é muito mais intensa do que em obras anteriores. A história só avança através do movimento de minar não só o que se diz mas também as três imagens que o narrador persegue. Elas também são “mal vistas”, no sentido de que não passam de sombras, estão imersas na mesma obscuridade característica dessas obras finais. A sensação de impasse e aprisionamento volta a ser destacada<sup>7</sup>.

As três imagens vão se alterando, pois o narrador não se satisfaz com elas, questiona o que vê, tenta piorá-las seguindo seu objetivo. A primeira, por exemplo, começa com um conjunto de ossos que o narrador vê se levantar do chão. Ela se configura na visão do homem de costas. Em seguida ele está vestido com um casaco preto e de joelhos. No final da obra, se transforma em mulher, também de costas e de joelhos. Tanto essa imagem como a do adulto de mãos dadas com a criança são familiares ao universo de Beckett<sup>8</sup>.

A autorreferência é outro dado marcante na obra do autor. No final do texto, o narrador vê uma imagem claramente associada à *Mal vu mal dit*<sup>9</sup>. É como se todo seu universo ficcional estivesse presente ali surgindo e sumindo a essa mente incansável. Estudiosos como o próprio Brater e também o filósofo Alain Badiou citam *Worstward Ho* como um texto que se refere a toda a obra anterior do autor. Brater menciona a exploração do vocabulário tipicamente beckettiano que ocorre no texto; e Badiou fala, em termos gerais, da obra como “um balanço do conjunto do empreendimento” do pensamento de Beckett (BRATER, 1994; BADIOU, 2002).

Palavras e imagens reconhecíveis e transformadas habitam o mundo de *Worstward Ho*. No entanto, a ênfase na imagem da cabeça, do crânio propriamente, é a que terá mais relevância no contexto desta obra.

<sup>7</sup> Ver como exemplo o parágrafo 14 da obra. Na tentativa de descrever o lugar em que se passam as imagens, o narrador cria um espaço sem saída (BECKETT, 2006, p. 472).

<sup>8</sup> Knowlson comenta na biografia citada o que Beckett definiu como “imagens obsessivas” que o perseguiam, em sua maioria associadas à infância. É o caso do homem de mãos dadas com o menino. O biógrafo a associa à boa relação que Beckett tinha com o pai (KNOWLSON, 1996).

<sup>9</sup> Refiro-me ao parágrafo 92. Neste trecho, o narrador vê uma mulher velha ajoelhada próxima às lápides de um cemitério (BECKETT, 2006, p. 484).

### Fechado no “manicômio do crânio”<sup>10</sup>

Desde a trilogia do pós-guerra, observamos a evolutiva perda de movimento dos protagonistas beckettianos. Da errância característica das novelas em francês para a cama de Malone ou o vaso habitado pelo protagonista de *L'innommable* há uma notável progressão para a imobilidade corporal. Em contrapartida, as vozes da mente, a capacidade de criar e principalmente, a de imaginar, saltam ao primeiro plano. O foco não está mais naquele narrador que conta sua história e sim, no trabalho da mente que cria. Os personagens são transformados em imagens e, como tais, são passivos, não tomam mais a palavra. O homem deitado em *Company* não esboça qualquer reação, é apenas o ouvinte, e a mulher de *Mal vu mal dit* só pode ser observada. A figura do crânio passa a ser a personagem central desta segunda trilogia, especialmente em *Worstward Ho*. Não há mais um ouvinte a quem o narrador se dirija ou a mulher a quem ele observa. O foco está agora no próprio trabalho da mente, no que acontece quando os “olhos de carne” se fecham e os da imaginação se abrem<sup>11</sup>.

Do parágrafo 36 ao 44, o narrador se esforça e se angustia para tentar piorar essas três imagens que vieram se formando desde o início da obra. A partir do parágrafo 45, há uma concentração maior na imagem do crânio: “Next the so-said seat and germ of all. Those hands! That head! That near true ring! Away. Full face from now. No hands. No face. Skull and stare alone. Scene and seer of all” (BECKETT, 2006, p. 477). O parágrafo 46, mais ou menos na metade da obra, representa uma espécie de retomada forçando a continuidade do texto. Ele recupera e transforma a frase de abertura: “On. Stare on. Say on. Be on. Somehow on. Anyhow on [...]” (BECKETT, 2006, p. 477). No entanto, o destaque a partir deste momento será a figura do crânio com os olhos estatelados. A imagem grotesca e até mesmo assustadora é fruto de um universo que tenta se reduzir ao máximo, deixando aparente apenas o “germe de tudo”, nas palavras do próprio narrador. O crânio isolado no espaço chama a atenção não só para o seu aspecto físico – o corpo se reduz a um órgão assim como a palavra ao seu mínimo – mas também para sua função, para o que acontece em seu interior, o lugar em que todo pensamento começa<sup>12</sup>. É ali que todas as imagens são formadas e pedem a configuração artística que o narrador tenta encontrar, buscando tanto o “menos” quanto o pior. Esta empreitada negativa está apontada desde as primeiras

<sup>10</sup> A expressão “manicômio do crânio” aparece em *Mal vu mal dit* (BECKETT, 2008, p. 45).

<sup>11</sup> Esta também é uma alusão à *Mal Vu Mal Dit*. Nesta obra o narrador menciona a existência não apenas dos olhos de carne, mas também daqueles que se abrem quando os reais se fecham – os olhos responsáveis pela imaginação (BECKETT, 2008, p. 43).

<sup>12</sup> Apesar do destaque dado à imagem do crânio, vale dizer que o narrador o coloca no mesmo patamar das outras imagens – “shades with the other shades” – o que parece “piorá-lo” ou mesmo diminuir sua importância. Entretanto, sua função se notabiliza justamente porque ele concentra as capacidades de criar, imaginar e se expressar em palavras, temas relevantes para essa prosa final.

linhas da obra nas quais, mais uma vez, o narrador beckettiano tenta criar uma narrativa. A investida, entretanto, traz a marca de um autor que, muitos anos antes, insatisfeito com nossa pobreza linguística, já perseguia uma literatura da despalavra. *Worstward Ho*, um de seus últimos textos, parece ser a experiência que mais se aproxima deste objetivo.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BADIOU, Alain. “Ser, existência, pensamento: prosa e conceito”. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Volume IV. Poems. Short Fiction, Criticism*. New York: Grove Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *O despovoador. Mal visto mal dito*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism. Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Drama in the Text. Beckett's Late Fiction*. New York: Oxford University Press, 1994.

GONTARSKI, Stanley. “The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett's closed spaces novels”. In: BECKETT, Samuel. *Nohow on. Company. Ill Seen Ill Said. Worstward Ho. Three novels by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

PERLOFF, Marjorie. “Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry”. *Critical Inquiry*, v. 9, nº 2. Chicago: University of Chicago Press, dez. 1982.

Recebido em março de 2012

Aceito em abril 2012